

à Vincent d'Indy,
hommage de sincère
amitié et de vive
admiration
Étienne Destranges

L'Œuvre Théâtral

DE MEYERBEER

DU MÊME AUTEUR

Le Chant de la Cloche, de Vincent d'Indy.

Collot d'Herbois à Nantes.

Dix Jours à Bayreuth.

Fromenthal Halévy (épuisé).

Les Interprètes musicaux du Faust de Gœthe (épuisé).

Notes de Voyage.

Samson et Dalila.

Souvenirs de Bayreuth.

SOUS PRESSE

Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours (1430? — 1893).

EN PRÉPARATION

Esquisses wagnériennes.

Les Femmes de Wagner.

Etienne DESTRANGES

L'Œuvre Théâtral de Meyerbeer

ÉTUDE CRITIQUE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33 — Rue de Seine — 33

1893



A

VINCENT D'INDY

Son Ami et Admirateur

E. R.-D.



L'Œuvre Théâtral de Meyerbeer

ÉTUDE CRITIQUE

> En art, aussi bien qu'en philosophie, l'éclectisme est, à mon sens, condamnable et pernicieux. — Or, Meyerbeer était un grand éclectique.
>
> V. d'Indy.

I

LIGNES PRÉLIMINAIRES

PRÈS avoir pendant longtemps accaparé le théâtre d'une façon trop exclusive, l'œuvre dramatique de Meyerbeer commence à décliner ; même l'on peut déjà prévoir le jour où il aura entièrement vécu.

Basés sur un système faux, construits avec des matériaux hétérogènes, les opéras de ce compositeur portent en eux-mêmes un virus qui les voue fatalement à la mort.

Cependant si, à l'heure actuelle, les partitions meyerbeeriennes ont déjà perdu un grand nombre de leurs partisans, il leur reste encore pas mal de défenseurs. Pour ces derniers, la musique dramatique s'est incarnée en Meyerbeer. *Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Africaine* sont pour eux le *summum* de l'art : le genre opéra n'a rien produit de mieux et ne produira jamais rien de mieux. Pour ces admirateurs fanatiques, la perfectibilité de la musique n'existe pas, ou du moins n'existe plus depuis que Meyerbeer est mort. Quand ils ont parlé du quatrième acte des *Huguenots*, — qui est d'ailleurs une très belle chose, — ils croient avoir tout dit. Ils n'admettent pas qu'après le musicien qui a écrit cette page, il en soit venu un autre qui ait écrit des pages supérieures.

Ces personnes sont, d'ailleurs, souvent de très bonne foi. Dès leur jeunesse, Meyerbeer leur a été donné comme le compositeur modèle ; leurs premiers souvenirs de théâtre remontent à ses opéras : « Je te mènerai *voir* les *Huguenots* ou *Robert* », ne manque jamais de dire un bon bourgeois à son fils, quand il veut le récompenser. Et il mord dans ces deux titres d'une façon des plus amusantes.

La plupart admirent Meyerbeer tout bêtement, parce qu'ils ont toujours entendu dire qu'il était admirable. Parmi ceux-là, vous trouverez même des gens intelligents, musiciens, mais qui n'ont jamais songé à se rendre compte si leur admira-

tion était vraiment justifiée. Après tout, ils sont peut-être plus heureux de pouvoir conserver ainsi leurs illusions intactes ! Mais tout le monde n'est pas dans ce cas-là. Il y en a qui ne peuvent s'empêcher d'analyser, de disséquer, de juger. A ces esprits critiques, la gloire de Meyerbeer paraîtra moins grande et moins pure. Ils ne s'abuseront pas sur la valeur fictive de son œuvre, et ils iront chercher ailleurs le contentement de leurs aspirations artistiques et de l'idéal élevé qu'ils se font de la musique dramatique.

Une étude comme celle qui va suivre n'aura pas grand intérêt pour ceux qui ont déjà leur opinion toute faite sur les opéras de Meyerbeer. Tout au plus pourront-ils y retrouver l'écho de leurs propres sentiments. Ce travail s'adresse surtout aux personnes, — et elles sont nombreuses, — qui sont encore hésitantes. L'audition des œuvres modernes a commencé à leur porter le premier coup. Elles ont entrevu vaguement une autre vérité, mais la force de leurs habitudes les enchaîne encore aux formules du passé.

Nous avons pensé que le meilleur moyen de fixer définitivement ces opinions chancelantes était de passer en revue l'œuvre de Meyerbeer, de l'analyser soigneusement, d'en signaler franchement les beautés, mais d'en faire ressortir aussi les nombreuses faiblesses, les contradictions, les inepties.

L'autopsie est, pour le médecin, un moyen cer-

tain de savoir si un corps était, oui ou non, bien constitué. Le même système est applicable à une œuvre musicale. La dissection nous fixe vite sur sa véritable valeur.





II

LE CARACTÈRE DE L'HOMME



L n'est pas inutile, croyons-nous, avant d'aborder l'étude détaillée des opéras de Meyerbeer, de dire quelques mots de l'homme et de son caractère. Meyerbeer fut, avant tout, un « opportuniste ». Le mot n'était pas inventé de son temps, mais il s'applique trop bien à l'auteur des *Huguenots* pour que nous hésitions à l'employer. Si Meyerbeer vivait encore, soyez sûrs, qu'à l'heure actuelle, il serait wagnérien et singerait les partitions du maître de Bayreuth.

Né à Berlin, en 1791, d'une riche famille juive, Jacob Beer, — qui, par clause du testament qui le faisait légataire universel d'un de ses coreligionnaires, devait ajouter à son nom celui de Meyer, — montra, tout jeune, de vives dispositions pour la musique. Il devint vite un pianiste remarquable, et remporta, en cette qualité, des succès d'enfant prodige. Il étudia ensuite la composition à la forte école de l'abbé Vogler, où il se rencontra avec Weber.

Weber! Meyerbeer! quel abîme entre ces deux

musiciens, formés tous les deux par le même maître! Le premier, en qui semble s'incarner l'âme de la musique et de la poésie allemandes, restera toujours fidèlement attaché aux saines traditions, qui ont fait du pays d'outre-Rhin la terre musicale par excellence; l'autre, voué, en quelque sorte, au cosmopolitisme artistique par la fatalité de sa race, sacrifiera à toutes les idoles, quitte, par instants, à adorer aussi le vrai Dieu.

En quittant l'école de l'abbé Vogler, où il n'avait reçu que des principes sévères, Meyerbeer écrivit plusieurs œuvres dans le style allemand. Comme la plupart des débuts, ceux du futur auteur des *Huguenots* ne furent pas heureux. L'école italienne était alors dans toute sa faveur; aussi des partitions conçues dans des idées opposées appelaient-elles l'insuccès. Meyerbeer était de ceux qui pensent qu'on doit descendre jusqu'au public et non essayer d'élever le public jusqu'à soi. Il partit pour l'Italie, s'assimila promptement les procédés rossiniens, et fit jouer plusieurs opéras tombés aujourd'hui dans le plus profond oubli, mais qui n'en eurent pas moins leur heure de succès. Weber, malgré l'amitié qu'il avait pour Meyerbeer, ne pouvait admettre sa conduite. Il publia sur lui un article des plus sévères. Quelque temps avant l'apparition du *Crociato*, l'auteur du *Freyschutz* se rencontra avec son ancien condisciple. « Je lui ai parlé en conscience, écrivait-il à la suite de cet

entretien. Meyerbeer doit revenir, dans un an, à Berlin, pour y écrire un opéra allemand. Fasse le Ciel qu'il tienne sa promesse! » Weber, fauché par la mort, ne devait pas assister à la suite des volte-face de son ami.

Venu en France, Meyerbeer, avec ce flair qui lui était particulier, comprit que l'école italienne allait commencer à décliner. *Guillaume Tell*, qui venait de paraître, le lança sur une voie nouvelle. Changeant une troisième fois son fusil d'épaule, il adopta la manière définitive qui devait lui procurer cette gloire et ces honneurs après lesquels il courut toute sa vie.

Dans le volume consacré à Meyerbeer par l'un de ses amis intimes et fervents admirateurs, on relève cette phrase : « Meyerbeer... s'est arrangé de manière à voir incessamment s'accroître ses richesses et a passé d'une esthétique à l'autre, à peu près comme un musulman converti qui, tout en goûtant, en bon chrétien, aux plaisirs désormais permis de la vigne, se voudrait réserver néanmoins un coin du paradis de Mahomet. » M. Blaze de Bury ne s'est pas douté qu'en écrivant ces lignes, il condamnait par là même son héros. Franchement, est-ce là le fait d'un véritable artiste ? Un véritable artiste ! Pouvait-il l'être ce musicien salué pendant sa vie comme le plus illustre de l'époque, et qui, pour s'attirer les bonnes grâces d'un chef de claque, allait platement quêter les avis de cet aristarque d'un nouveau genre ? Rampant, obséquieux, rempli,

au fond, d'un immense orgueil, mais se faisant petit pour arriver plus sûrement à son but, donnant au premier venu de « l'illustre Monsieur » et du « cher Maître », — il salua même, un jour, de ce dernier titre un garçon d'accessoires de l'Opéra-Comique ! — faux dans ses relations (1) comme il l'était dans sa musique, rompu à toutes les roueries de la réclame et sachant payer sa gloire, tel était Jacob ou plutôt Giacomo Meyerbeer; car, poussé par le besoin incessant de palinodie qui était en lui, il avait accouplé bizarrement ce prénom italien à son nom allemand.

Il manqua toujours à Meyerbeer le sentiment de la dignité de son art. Le succès, le succès immédiat, fut toujours son but unique. En veut-on la preuve? On n'a qu'à ouvrir encore le volume de M. Blaze de Bury : *Meyerbeer et son temps*. C'est le cas de dire qu'on n'est jamais trahi que par les siens.

Voici quelques passages de ce livre, écrit pourtant *ad majorem Meyerbeeri gloriam* : « Avec Meyerbeer, nous dit M. Blaze, le *chef-d'œuvre était la moindre des choses*. Non content d'avoir

(1) On connaît son histoire avec Wagner. Ce dernier, au début de sa carrière et alors qu'il était en France, eut l'occasion de se rencontrer plusieurs fois avec l'auteur des *Huguenots*. Comme de juste, Meyerbeer accabla son jeune compatriote de grandes protestations. Devant un si bel accueil, Wagner demanda et obtint une chaude lettre de recommandation pour l'éditeur Schlésinger. Voici ce que contenait la lettre : « *Débarrassez-vous de cet homme, c'est un fou.* »

construit sa forteresse, on le voyait l'embastionner d'ouvrages avancés : monastères au clair de lune, cathédrales en tête, lacs où glissent des légions de patineurs, levers de soleil, processions, cavalcades, châteaux illuminés, que sais-je? » Et ailleurs : « Il y avait chez Meyerbeer deux natures bien caractérisées : l'artiste de génie, — c'est toujours M. Blaze de Bury qui parle, — obéissant de gré ou de force à l'idée qui s'impose, et l'*homme d'affaires* méthodique, précis, imperturbable dans ses ponctuations. » Plus loin : « *Faire et laisser dire*, cette fière devise n'était pas la sienne. Il faisait *Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète*, l'*Étoile*, le *Pardon*, puis, tout aussitôt, l'inquiétude le prenait, une inquiétude maladive, fiévreuse. » La névrose juive, dirait Drumont, qui, avec son vigoureux pinceau, tracerait, j'en suis sûr, un excellent portrait de Meyerbeer. Le livre de M. Blaze contient encore un aveu précieux à retenir : « Rompre en visière avec son temps, il ne l'eût point osé, et cependant n'avait-il pas, lui aussi, quelque chose à dire? quelque chose qui, par l'imprévu, la grandeur même, pouvait fort bien étonner, déconcerter le présent? Or, l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète*, tout en sachant qu'il écrivait pour la postérité, entendait jouir de ses succès pendant sa vie. *Il ne voulait et ne pouvait, comme tant d'autres hommes de génie que leur conscience seule soutient, composer simplement pour l'amour du bon Dieu.* »

Pour M. de Bury, ce fut là un tort bien pardonnable. Pour nous, au contraire, ce fut la plus grande faute de Meyerbeer. Comment ! voici un homme immensément riche (1), qui peut vivre sans les préoccupations sous lesquelles tant d'artistes succombent ; cet homme a été comblé par le Ciel, car il n'est pas seulement riche, il est aussi admirablement doué ; la muse s'est inclinée, souriante, sur son berceau, il a un talent magnifique, indiscutable : les belles pages de son œuvre prouvent ce dont il est capable, et cet homme, qui se vante d'être un grand artiste, prostitue sans nulle excuse tous les dons qu'il a reçus de Dieu ! Pour des décorations, pour les applaudissements de la foule, pour les enivrements de la gloire immédiate, il consent à tout. Au fond de sa conscience, il sait que tels passages, tels morceaux sont absurdes, mauvais, anti-artistiques, il le sait, mais il les a écrits et en écrira encore d'autres. Que voulez-vous ? Le public aime ça ! ! Et lui, Meyerbeer, qui, par sa fortune, peut se passer du public, se fait l'humble valet de ce public. On plaint, on excuse la pauvre ouvrière qui, mourant de faim, vend son corps pour vivre, mais l'on méprise, et avec raison, la grande dame qui, sans amour, sans besoin, se livre à tout venant.

La musique, pour Meyerbeer, fut le moyen et

(1) En outre de ses droits d'auteur, Meyerbeer possédait 500,000 livres de rentes.

non le but. Peu lui importait le sort définitif de ses œuvres, pourvu que, de son vivant, elles lui rapportassent toutes sortes de bénéfices. En lui le juif allemand de basse classe perçait toujours. *Le pon bedit gommerce !*

A propos de l'*Africaine* qui, primitivement, devait être créée par Mme Stoltz, M. Blaze nous dévoile avec une inconsciente candeur un côté assez peu propre du caractère du vertueux Meyerbeer. Qu'on en juge : « Meyerbeer qui, dans la distribution de ses rôles, ne négligeait point le pittoresque, dut beaucoup se préoccuper de l'*attraction physique du sujet et de l'effet très particulier que n'aurait pas manqué de produire sur le public de l'Opéra une svelte et jolie femme, admirablement découplée*, se cuivrant la peau d'une teinte de bistre. » Que dites-vous de ce compositeur qui appelle au secours de sa musique de pareils moyens et met un public en rut, pour le dominer plus complètement ? Ce dernier trait complète l'homme. Décidément, il y avait de tout chez Meyerbeer !

Combattre pour une idée, pour un système, pour ce que l'on croit être le Beau, ne pouvait être son affaire, et cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il n'eut jamais de convictions arrêtées en fait d'art ; la seconde, qu'il n'avait point le caractère assez fortement trempé pour entamer une lutte avec le public. Il y en a qui ne reculent pas devant ce combat, où le vrai génie se retrempe, mais ceux-là ont nom Beetho-

ven et Wagner. Ils écrivent les derniers *Quatuors*, la *Neuvième*, la *Tétralogie*, sans songer à se demander si le public comprendra leur pensée ou même en étant persuadés, comme Wagner pour cette dernière œuvre, que jamais aucun théâtre ne donnerait bon asile à sa gigantesque partition. Ecrire une œuvre pour soi-même, sans aucun espoir de bénéfice immédiat, voilà ce qui aurait dépassé l'intelligence du célèbre musicien juif. Décidément, Meyerbeer avait raison quand il affirmait, avec une suffisance grotesque, que Wagner *ne savait pas son affaire !* Par contre, il la savait lui, l'auteur de l'*Africaine*, il la savait si bien, qu'un de ses compatriotes, israélite aussi, Henri Heine, a pu dire un jour spirituellement : « Quand Meyerbeer sera mort, qui donc s'occupera de sa gloire ? »





III

QUELQUES MOTS SUR LE GENRE « OPÉRA ». MONSIEUR SCRIBE

OUT poème dramatique mis en musique, qu'il appartienne à l'opéra tel que l'ont compris Gluck, Rossini, Weber, Meyerbeer, ou au drame lyrique tel que l'a fondé Richard Wagner, part d'un principe faux.

Il est bien évident, en effet, que l'on ne chante pas dans la vie réelle, pas plus, d'ailleurs, que l'on ne parle en vers. Mais, de ce que le point de départ est faux, il ne s'ensuit pas que le faux ait la liberté de régner en maître dans une œuvre lyrique. Une fois la convention du genre admise, il est obligatoire de rester dans la vraisemblance dramatique, de faire chanter et agir les personnages comme ils parleraient et agiraient dans une pièce en prose.

Ce principe que Gluck avait posé dans son admirable préface d'*Alceste* et que Wagner appliqua dans tous ses chefs-d'œuvre, a été méconnu, la plupart du temps, par Rossini, Meyerbeer, Halévy, Verdi, etc., etc.

Les chœurs qui, pendant dix minutes, s'égosillent à chanter : *Au Combat ! Partons !* ou *Fuyons! Fuyons vite!* sans bouger de leur place : les ensembles, où tous les personnages, rangés en file, devant la rampe, viennent exprimer, sur le même air, des sentiments opposés ; les vocalises, les cadences, ornements parasites qui ne vivent qu'au détriment de la phrase musicale, ajoutés même dans les moments les plus dramatiques pour faire briller la virtuosité de l'artiste, que sais-je encore ? tels sont les principaux vices de construction du grand opéra. Ce n'est pourtant pas à ces défauts, qui peuvent en partie s'atténuer par des coupures intelligentes, que s'adresseront de préférence les critiques de cette étude. Elles auront trait surtout au mauvais style, aux phrases vulgaires, aux idées de banalité triviale ou de médiocrité inexpressive, qui viennent à chaque instant, chez Meyerbeer, déparer les plus belles inspirations.

Le style! En musique comme en littérature, c'est la grande affaire. On peut en être sûr, il n'y aura à survivre que les œuvres bien écrites. Ceci va nous amener tout naturellement à dire un mot de Scribe, qui fut le grand collaborateur de Meyerbeer.

Ces deux hommes étaient bien faits pour s'entendre. Ils avaient tous les deux le même idéal bourgeois, la même conception bâtarde de la véritable beauté artistique, la même habileté de trucs. Les livrets de Scribe sont parfois la réunion des

choses les plus étranges qui se puissent voir. Nous reviendrons plus tard sur ces invraisemblables poèmes ; mais, dès maintenant, il est utile d'insister sur ceci : c'est que le compositeur, comme l'a si bien dit je ne sais plus quel grand musicien, est responsable du sujet qu'il traite. Meyerbeer doit supporter doublement le poids de cette responsabilité, car non seulement il acceptait avec enthousiasme les livrets de Scribe, mais il y apportait encore sa petite collaboration, qui ressemblait furieusement à des *tripatouillages*, comme dirait Caliban. Or Meyerbeer n'avait de la langue française aucun respect ; il s'en souciait à peu près comme un poisson d'une pomme. Aussi, bon nombre de grossières fautes de français qu'on a rejetées sur Scribe sont, en réalité, imputables à Meyerbeer. Un exemple : on connait le vers fameux des *Huguenots* :

Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire.

Scribe avait écrit :

De quel piège affreux
Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire.

Ce n'était pas bien fort, mais cela valait mieux encore que le monstrueux jargon du juif prussien Meyerbeer.

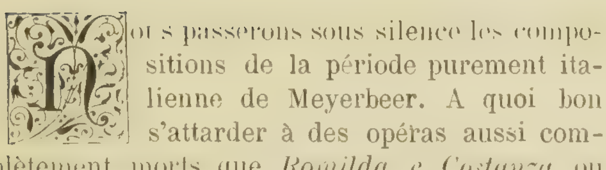
Cela dit, abordons sans plus tarder l'analyse détaillée des opéras de celui qu'on a surnommé avec assez de raison le Dennery de la musique.





IV

ROBERT LE DIABLE



Nous passerons sous silence les compositions de la période purement italienne de Meyerbeer. A quoi bon s'attarder à des opéras aussi complètement morts que *Romilda e Costanza* ou *Emma di Resburgo?* De ces œuvres, imitées des partitions rossiniennes, il n'est resté que le nom de la moins médiocre : *il Crociato*, et quelques fragments de phrases que Meyerbeer utilisa dans le *Pardon de Ploërmel*. De tout le reste, le temps a fait bonne et prompte justice. Arrivons donc immédiatement à *Robert le Diable*, qui marque la transformation définitive de Meyerbeer.

Le sujet de *Robert le Diable,* qui est, en réalité, la lutte du Bien et du Mal à la conquête d'une âme, pouvait donner naissance à un excellent poème. Mais il aurait fallu pour cela un autre homme que Scribe. De ce scénario, dont on aurait pu tirer un si grand parti, le collaborateur attitré de Meyerbeer fit le pitoyable libretto que l'on connaît.

Malgré son titre d'*ouverture*, la préface musicale de *Robert* n'est, en réalité, qu'un simple prélude, bâti sur le thème de l'*Evocation des Nonnes*. Tout ce morceau est bien traité et tient encore debout. Tel un porche intact donne parfois entrée dans un château en ruines.

Le *chœur* d'introduction est d'une vulgarité remarquable. Le passage

> Au seul... plaisir,... au seul plaisir fidèle,
> Consa... crons-lui, consacrons-lui nos jours,

est notamment d'un ridicule achevé. La *ballade* de Raimbaud : *Jadis régnait en Normandie*, est insignifiante. M. Scribe nous y apprend que Saint-Adresse, le faubourg bien connu du Havre, ville fondée sous François Ier, existait déjà au XIe siècle !!!!! Des chœurs, tous plus mauvais les uns que les autres, remplissent la plupart des pages suivantes. On trouve ensuite la *romance* célèbre d'Alice : *Va, dit-elle...* Ce morceau, si démodé aujourd'hui, eut jadis son heure de réputation. Dieu seul sait quelles sont les qualités qui purent la lui valoir ! Quant à la *Sicilienne : O... fortune... à ton... caprice*, avec sa prosodie baroque et ses vocalises à contresens, elle peut compter parmi les choses les plus malheureuses de *Robert*.

Si le premier acte est mauvais, le second, lui, est exécrable d'un bout à l'autre. Les plus décidés admirateurs de Meyerbeer ont renoncé depuis longtemps à le défendre.

L'*air* d'Isabelle est écrit dans le plus mauvais style italien : l'*allegretto* est accompagné d'un *chœur* de femmes, véritablement grotesque. Le *duo* d'Isabelle et de Robert, conçu dans le même goût, tout émaillé de vocalises, est détestable, lui aussi. Les choses les plus cocasses semblent s'être donné rendez-vous dans cet acte piteux. Bornons-nous à citer le *chœur dansé*, le premier *chœur : Sonnez, clairons*, et enfin le thème final entonné par Isabelle, l'une des plus vulgaires inspirations de Meyerbeer : *La trompette guerrière*.

Un de mes amis, ingénieur distingué et excellent musicien, empêché, par suite de ses travaux, de suivre régulièrement le théâtre, était arrivé jusqu'à ces dernières années sans avoir vu *Robert le Diable*. Enfin, un beau soir, il lui fut donné d'assister à une représentation de cet opéra. Je le rencontrai après le second acte : « Voyons, me dit-il en m'abordant, ce n'est pas sérieusement que Meyerbeer a écrit ça. Il s'est moqué du public. Ces deux actes sont de la pure mystification ! » Tel était l'effet produit par cette musique sur un esprit sérieux et absolument étranger à tout parti pris d'école.

L'œuvre se relève un peu au troisième acte. Si le *duo bouffe : Ah! l'honnête homme*... est long et sans intérêt bien soutenu, par contre, la *valse infernale* qui vient ensuite, a beaucoup de mouvement. Le chant de Bertram, qui la domine : *O mon fils, ô Robert*, est la première phrase de

réelle valeur que l'on trouve à signaler depuis le commencement de la partition. Encore, les dix-huit dernières mesures sont-elles gâtées par le malheureux style en honneur à l'époque. Avec les *couplets* d'Alice : *Quand je quittai la Normandie*, nous retombons dans la plus plate banalité. Le *duo : Mais, Alice, qu'as-tu donc ?* avec ses vocalises et ses cadences, est dénué d'intérêt musical. Le *trio* sans accompagnement : *Fatal moment, cruel mystère*, est écrit dans une forme tellement démodée, qu'on ne peut, aujourd'hui, l'entendre sans ennui. Le *duo : Des chevaliers de ma patrie*, dont la partie de ténor est agrémentée de *si naturels*, de *contre-ut*, voire de *contre-ré*, est un simple casse-cou vocal, un de ces passages où cette partie du public, pour qui le *colpo di gola* est tout, attend le ténor pour le siffler ou le porter en triomphe. Rien d'artistique ni de vraiment musical dans ces pages, où l'auteur n'a eu en vue que les applaudissements à faire décerner à cet oiseau rare qu'on appelle un ténor. Et pourtant, tel qu'on le chante, ce *duo* est un peu moins ridicule que tel qu'il a été écrit. En effet, on y a fait certaines coupures. Primitivement, quand Robert s'écriait : *Des chevaliers de ma patrie*, Bertram reprenait la phrase à l'octave inférieure, en changeant *ma patrie* en *sa patrie*. On voit d'ici ce que ce devait être ! ! En revanche, l'*Evocation : Nonnes qui reposez*... mérite justement la réputation qu'elle a acquise. Ces trois pages sont vraiment belles. Avec le

trio, dont nous parlerons plus tard, elles resteront debout dans l'écroulement général de cette partition. Dans le ballet, le pas d'Hélène contient un intéressant chant de violoncelle.

Avec le quatrième acte, nous rentrons dans le pur fatras. Le *chœur dansé* est d'une facture et d'une invention également triviales. De la *cavatine* de Robert et de son *duo* avec Isabelle, rien encore, absolument rien à retenir. Le grand *air* d'Isabelle : *Grâce, Robert*, après ces tristes pages, paraît valoir quelque chose. C'est vieux jeu, mais du moins présentable. Cet acte se termine par un *finale* italien aussi fastidieux que long.

Le dernier acte s'ouvre par un *chœur* passable de basses à l'unisson. Dans la scène qui suit, quelques récitatifs sont à signaler, par exemple la phrase de Robert : *Ils frappaient mon oreille aux jours de mon enfance*, et celle de Bertram : *Qui, moi ! ton ennemi !* L'*air* de Bertram : *Je t'ai trompé, je fus coupable*, est à remarquer aussi. Nous arrivons enfin au *trio*, morceau capital de l'œuvre. Meyerbeer, cette fois, a trouvé le sentiment juste, ne s'étant pas laissé influencer par des considérations étrangères à toute œuvre d'art. Il y aurait pourtant quelques critiques à faire. Par endroits, la prosodie, selon l'habitude de Meyerbeer, est plus que bizarre. Mais, en faveur de la beauté de l'ensemble, nous n'insisterons pas davantage sur ces taches.

La partition de *Robert* se clôt donc sur une

page supérieure, mais cette page et les autres passages, — notamment l'*Evocation*, — signalés plus haut, ne peuvent faire oublier les piteuses inspirations qui remplissent le reste de l'œuvre.

De *Robert*, il restera ces deux numéros et le titre. Cette partition, bien inférieure à celle de *Guillaume Tell*, qui l'avait *précédée*, eut jadis dans l'estime du public plus de faveur que l'opéra de Rossini. Pourtant, on peut hardiment affirmer que si le grand maître italien n'avait pas écrit *Guillaume Tell*, *Robert* et les partitions qui suivirent n'auraient pas existé. Meyerbeer n'aurait pas abandonné la carrière purement italienne, si Rossini ne lui avait indiqué une nouvelle voie. Le temps a remis aujourd'hui *Robert* à sa juste place. Elle est bien secondaire.





V

LES HUGUENOTS

Cinq années s'écoulèrent entre l'apparition de *Robert le Diable* et celle des *Huguenots*. Pendant ce laps de temps, le talent de Meyerbeer avait incontestablement grandi. Un abîme immense sépare ces deux partitions. Dans *Robert*, la médiocrité domine ; dans les *Huguenots*, les pages supérieures l'emportent sur les mauvais passages, bien que ces derniers soient encore fort nombreux.

De même que celle de *Robert*, l'ouverture des *Huguenots* est courte. Elle expose d'abord, dans un mouvement *andante*, puis *allegro molto*, le thème du superbe choral de Luther, qui reviendra plusieurs fois dans le courant de l'œuvre sans avoir, pour cela, rien d'un *leitmotiv*, comme le prétendent quelques-uns. En outre, un passage, principalement confié aux violons, et écrit dans une teinte gracieuse, semble caractériser l'élégance de la cour des Valois opposée à la rigidité protestante.

Le début du premier acte : le *chœur d'intro-*

duction, les *récits* de Nevers, l'*entrée* de Raoul sont fort bien traités. Mais le *chœur de l'Orgie*, avec son odieuse répétition de paroles et sa vulgarité mélodique, est d'une fastidieuse longueur. Le charmant *récit* de Nevers : *Versez de nouveaux vins*..., vient faire une heureuse diversion. La *romance* du ténor : *Plus blanche que la blanche hermine*... n'a, au point de vue de l'idée musicale, rien de remarquable. C'est un simple morceau de virtuosité, une concession à la mode d'alors. Le *choral* chanté par Marcel est d'une admirable grandeur religieuse, seulement cette belle inspiration est de Luther et non de Meyerbeer, qui n'a fait qu'y ajouter une médiocre *coda* pour donner à la basse l'occasion de faire applaudir un *mi* grave. La *chanson huguenote* a une certaine allure, mais son invraisemblance scénique est choquante. Il faut s'appeler Meyerbeer et Scribe pour faire écouter placidement par des seigneurs catholiques une chanson pareille. Tous les *récits* de Nevers qui viennent ensuite sont des mieux venus. A notre avis, ce rôle est le meilleur du premier acte. La grâce, la légèreté, ainsi que l'exquise courtoisie de la noblesse de l'époque, ont été ici excellemment rendues par Meyerbeer. Rappelons seulement ces deux phrases d'une élégance un peu prétentieuse, bien dans le caractère du comte : *Une conquête nouvelle*, et : *Trop de mérite aussi quelquefois importune*. La *cavatine* du page contient quelques mesures gentilles,

mais elle est surchargée d'insipides vocalises. Le *final* est brillant.

Un banal entr'acte, où figure un détestable solo de flûte, précède le second acte. L'*air* de la reine, assez gracieux au début, se perd bientôt dans d'insupportables gargouillades. L'*allegretto* à trois voix : *Sombre chimère...* qui partage l'*air* en deux parties, ne vaut pas grand chose. Le *chœur des Baigneuses* peut être rangé dans la même catégorie. Dans cette scène, il n'y a guère à signaler que la jolie phrase du page : *Hélas ! quel ennui de sortir !...* Le *chœur* de femmes qui accompagne l'arrivée de Raoul est d'un ridicule achevé. La plus grande partie du duo entre Marguerite et Raoul est insignifiante. Le début pourtant est assez heureux. Citons aussi l'*allegretto : Ah ! si j'étais coquette*, plein d'une mutinerie charmante. L'entrée des seigneurs se fait sur un *tempo di minuetto* assez bien trouvé. Le passage capital de l'acte est la scène du *Serment*, qui ne manque pas d'une certaine grandeur. Le *final* est un de ces longs morceaux bruyants et à effet chers au cœur de Meyerbeer.

Tout le commencement du troisième acte est rempli par des *chœurs : Litanies, Rataplan*, qui ne se sauvent que par une certaine habileté de facture, car les idées en sont banales. La *Ronde* et la *Danse bohémienne* sont assez jolies. Le *Courre-feu* est fort bien. Quant au *duo* entre Valentine et Marcel, malgré de languissantes reprises et des vocalises de mauvais goût, il

demeure, avec celui du quatrième acte, une des meilleures choses de la partition. Les belles phrases de Marcel : *Dans la nuit où seul je veille ;... Peur ? Moi ! Non, je suis Marcel ; Ne te repens point, noble fille*, et celles de Valentine : *Ah ! grand Dieu ! vois ma détresse ; Ah ! l'ingrat ; Pour sauver une tête si chère*, ont acquis une légitime célébrité. Le *septuor* du duel, absurde au point de vue de la vérité dramatique, n'en demeure pas moins, au point de vue strictement musical, un morceau d'ensemble vigoureusement bâti. A remarquer la phrase indépendante de Marcel : *Ah ! quel chagrin pour ma vieillesse*. Le *chœur de la Dispute* a beaucoup de mouvement. La musique de scène qui se fait entendre sur la barque de Nevers est plus que médiocre et tout le *final*, bâti sur ce thème, est franchement mauvais. Nous exceptons, bien entendu, la délicieuse phrase de Nevers : *Noble dame, venez près d'un époux...*

Le quatrième acte s'ouvre par une insignifiante *romance* de Valentine que l'on coupe, d'ailleurs, aujourd'hui. Rien à dire de la courte scène qui suit, entre Valentine et Raoul. La scène de la *Conjuration*, d'un bout à l'autre, est fort belle. Toutes les phrases de Saint-Bris sont vraiment remarquables. On regrette pourtant d'y rencontrer encore des fautes de prosodie. La phrase de Nevers : *Et parmi ces illustres aïeux, dont la gloire ici m'environne*, détonne par sa vulgarité. Personnellement, nous préférons de beau-

coup la première partie de la *Conjuration* à la seconde, qui commence à l'entrée des moines. A partir de là, Meyerbeer a tout sacrifié à l'effet. Mais cet effet, qu'il a obtenu par un déploiement parfois assourdissant de sonorités, n'empêchera pas cette scène de paraître assez ridicule à tous les esprits réfléchis. Nous laissons de côté la vérité historique pour ne nous occuper que des convenances purement théâtrales. Que trois moines viennent bénir les conjurés, rien de mieux. Mais que, pour cette entreprise, qui doit demeurer secrète, un couvent entier, depuis les pères jusqu'aux novices, se transporte dans les appartements du comte de Nevers, cela dépasse les bornes !! Comme Meyerbeer avait besoin, pour la sonorité de cette scène, de voix de soprani, il n'hésita pas une minute à habiller des choristes femmes de la robe monacale (1). Le peuple, avec son gros bon sens, ne manque jamais de rire à l'entrée ridicule de ces moinillons. D'ailleurs, il n'y a pas que cette absurdité dans cette fameuse *Bénédiction des poignards*, qui fait beaucoup de tapage, mais n'est pas pour cela la meilleure chose des *Huguenots*. A un moment donné, un des moines et Saint-Bris s'écrient : *Retirons-nous sans bruit.* Aussitôt, toutes les forces de l'orchestre se déchaînent dans un *crescendo* for-

(1) On aurait pu encore sauver au moins les apparences en habillant les femmes en jeunes seigneurs et en les dissimulant derrière les groupes. Mais Meyerbeer tenait à sa phalange de moines. Il pensait que *cela faisait plus d'effet.*

midable et les chœurs se précipitent à l'avant-scène en brandissant leurs épées et en braillant à tue-tête la belle phrase déjà entendue : *Pour cette cause sainte*. Tous les auditeurs indépendants avoueront que cela tourne au comique et à la parodie. Nous voici arrivés au grand duo, qui contient d'admirables parties. La phrase : *Le danger presse et le temps vole* ; l'*allegro* : *Ah ! quel éclair* ; le merveilleux *andante* en *sol* bémol : *Oui, tu l'as dit, tu m'aimes*, qui peut être rangé parmi les plus sublimes inspirations de l'art musical ; enfin, la superbe phrase : *Parle encore et prolonge*, marquent les points culminants de cette scène célèbre. Pourquoi faut-il qu'après les beautés que nous venons de signaler, on retombe brusquement dans des banalités détestables comme la *strette* : *Plus d'amour, plus d'ivresse*, et ses développements ? Signalons aussi l'anomalie qu'il y a à faire chanter tour à tour, sur le même thème, une phrase d'amour et de douleur.

Exemples :

Toi, mon seul bien, toi, mon idole !
Ce sont mes frères qu'on immole !

Tu l'as dit, oui, tu m'aimes !
C'est la mort, voici l'heure !

C'est dans ces détails que l'infériorité de Meyerbeer éclate.

On coupe, aujourd'hui, le premier tableau du

dernier acte. Il est inutile de nous y arrêter, car il est mauvais d'un bout à l'autre.

La scène du cimetière contient, par contre, quelques bons passages. Le début de l'apostasie de Valentine est fort beau. La phrase : *Je subirai sans toi l'exil sur cette terre*, est d'une touchante simplicité ; mais les deux pages qui suivent, à partir des mots : *Mon Dieu, vous autres hommes*, sauf quelques mesures, sont horriblement vulgaires. Le choral de Luther, éclatant dans l'église, est d'un magnifique effet scénique. L'interrogatoire des deux amants par Marcel, avec son accompagnement de clarinette basse, est plein de grandeur. Il y a cependant certains trilles malencontreux sur les mots *funèbres* et *martyre*, vraiment peu en situation. L'idée de la *Vision* est poétique, mais l'exécution est commune. A la fin, il y a pourtant un heureux rappel du choral. Le chœur des meurtriers est assez médiocre.

Avec les *Huguenots*, Meyerbeer nous paraît avoir atteint l'apogée de son talent. Malgré nombre d'imperfections, cette œuvre est encore la plus complète de ses partitions. Cet opéra n'est certes pas un chef-d'œuvre absolu, mais c'est le chef-d'œuvre de son auteur.

Ce qui ressort le plus clairement de la lecture attentive des *Huguenots*, où les belles pages sont nombreuses, c'est l'impuissance complète de Meyerbeer à rester grand pendant un certain temps. A côté d'une chose superbe, on est tou-

jours sûr de rencontrer une insanité ou une vulgarité musicales, qui vient brusquement refroidir l'admiration. Il semble qu'une fatalité empêche le musicien de se maintenir à une certaine hauteur. A peine l'a-t-il atteinte qu'il redégringole au plus vite.

A notre avis, les *Huguenots* survivront dans l'œuvre de Meyerbeer, surtout si l'on se décide à les débarrasser de toutes les scories qui les déparent. Des coupures intelligentes, notamment dans les premier et deuxième actes, dont l'action est languissante, la suppression de certaines phrases vulgaires, ainsi que des vocalises et des traits de virtuosité, aujourd'hui passés de mode, la révision soigneuse de la partition au point de vue prosodique, — parfois un simple changement dans le texte suffirait, — enfin une mise en scène renouvelée de fond en comble, redonneraient aux *Huguenots* une nouvelle jeunesse (1).

Se trouvera-t-il jamais un directeur assez intelligent pour suivre ces conseils et ne pas hésiter à faire, avec la collaboration d'un musicien de valeur, ce que nous appellerons la part du feu ? Nous en doutons. Tant pis alors !

(1) Dans un article paru, il y a quelques mois, dans le *Progrès Artistique*, M. Delphin-Balléguier reconnaissait, lui aussi, que nombre de pages seraient à supprimer dans les opéras de jadis. Cet aveu est bon à retenir, car il émane d'un critique antiwagnérien et réactionnaire.



VI

LE PROPHÈTE


LUSIEURS admirateurs de Meyerbeer considèrent le *Prophète* comme son chef-d'œuvre et placent cet opéra bien au-dessus des *Huguenots*. Nous demanderons encore à une analyse minutieuse la justification de cette assertion. Elle ne nous la donnera pas.

« Meyerbeer est un peintre d'histoire, disons mieux, un *musicien d'histoire*, s'écrie avec enthousiasme M. Blaze de Bury, le panégyriste ordinaire du compositeur, et son *Prophète* vous rappelle involontairement le *Jean de Leyde* de M. Michelet, lequel, entre les historiens, peut passer pour le lyrique par excellence. »

Un musicien d'histoire ! que signifie cette expression ? Un art aussi peu positif que la musique peut-il transmettre les réalités historiques ! Est-il possible de raconter des faits exacts, particuliers, avec cette langue qui est devenue universelle, justement parce qu'elle ne sait et ne

peut rendre que des sensations ou des sentiments communs à tous les hommes ?

Pour oser comparer Meyerbeer à Michelet, à propos de ce fantoche d'opéra d'une fausseté historique manifeste, que Scribe a appelé du nom de Jean de Leyde, il faut que M. Blaze ait de l'histoire une bien piètre idée. La fréquentation de Meyerbeer semble, d'ailleurs, avoir complètement faussé le jugement de ce critique, car il a écrit, toujours à propos de l'opéra faisant l'objet de ce chapitre, les lignes que voici : « L'absence des airs et des cavatines, qui dans les *Huguenots* se faisait déjà remarquer, devient dans le *Prophète* un véritable parti pris... Quant à l'air, à peine s'il en est désormais question. » On croit rêver en lisant des affirmations pareilles. Comment, les *Huguenots* manquent d'airs et de cavatines, et dans le *Prophète* cette absence se fait remarquer davantage encore ? ! Ah ! ça, M. Blaze n'a donc jamais lu ou entendu une de ces partitions ? Mais il n'a qu'à lire la table thématique de ces opéras pour voir les titres donnés aux morceaux par Meyerbeer et se convaincre que son auteur favori a parsemé, au contraire, ces deux œuvres d'*airs*, de *cavatines*, de *romances*, de *couplets*. M. Blaze voudrait bien faire remonter à son dieu la gloire d'avoir affranchi le drame lyrique de ces formes surannées ; malheureusement, les partitions sont là pour prouver le contraire. Jusqu'à sa dernière œuvre, quoi qu'en dise M. de Bury, Meyerbeer conti-

nuera d'écrire des *airs* et des *cavatines*. Il aurait eu trop peur de froisser le public en ne lui en servant pas.

Seules, quelques mesures d'orchestre précèdent le lever du rideau. Meyerbeer supprima, pour les représentations, l'ouverture qu'il avait primitivement écrite et que les concerts ont fait connaître depuis. Un *chœur* assez frais : *La brise est muette*, est aussitôt suivi d'une mauvaise *cavatine* de Berthe. Ainsi, le second morceau de l'opéra est déjà une de ces odieuses rengaines auxquelles, d'après M. Blaze, le compositeur aurait renoncé ! Le *prêche anabaptiste* vient apporter heureusement une note un peu plus artistique dans ce premier acte. Le début est fort beau, mais l'*allegro moderato : O roi des cieux*... est commun quoique à effet. La *romance* à deux voix, avec ses notes piquées et ses vocalises, est bien banale. La principale qualité de cet acte est sa rapidité.

Rien de saillant dans la première scène du deuxième acte. Le récit du *songe* est, par contre, d'une belle déclamation lyrique et d'une inspiration soutenue. L'idée de faire apparaître à l'accompagnement le motif du *chœur* d'enfants de la cathédrale est des plus heureuses. La *pastorale : Pour Berthe, moi je respire*, est une *romance* assez gentille, souvent déparée par un style de mauvais goût. La scène entre Berthe, Jean et Oberthal n'offre absolument rien d'intéressant. L'*arioso* de Fidès est l'un des plus beaux

morceaux de la partition et l'un des principaux titres de gloire du musicien. Meyerbeer a écrit là une page d'une véritable grandeur ; la suppression de la malheureuse cadence la rendrait irréprochable. Le *quatuor* entre Jean et les anabaptistes est mauvais : les phrases vulgaires y abondent.

Après un *prélude* assez vigoureux, le troisième acte débute par un pitoyable *chœur* d'anabaptistes. Les *couplets* de Zacharie n'offrent rien de remarquable. Par instants, l'accompagnement est tellement trivial, qu'il tombe dans l'opérette. Ainsi, aux mesures 20 et 21, il y a une ritournelle, confiée, je crois, au piston, qui est absolument hilarante (1).

A la scène suivante, nous trouvons aussi une grotesque phrase : *C'est la manne céleste,* etc., etc. (2). On dirait ce motif échappé d'un bal de barrière. Le *ballet des patineurs* contient quelques jolies choses et forme un spectacle assez agréable, quand il est bien mis en scène. Mais la vraisemblance !!! Le *trio bouffe* est un morceau bien conçu et habilement écrit. Enfin, dans les dernières scènes, il faut signaler certains récits de Jean et l'apostrophe : *Qui vous a, sans*

(1) Ceux qui aiment les rapprochements peuvent comparer la phrase de la *Fille de Madame Angot : Ah ! c'est donc toi, Madame Barras*, avec cette ritournelle.

(2) Décidément, les souvenirs du *Prophète* poursuivaient M. Lecocq quand il écrivit la *Fille Angot*. On n'a qu'à comparer les deux dernières mesures de la phrase de Meyerbeer avec le couplet de Lecocq : *On veut la brûler vive, c'est la mode là-bas*

mon ordre, entraînés au combat ? L'hymne : *Roi du ciel et des anges*, est d'une inspiration commune, ce qui a grandement contribué, d'ailleurs, à sa popularité.

Le quatrième acte se divise en deux tableaux. Le premier ne vaut rien, exception faite des *couplets de la mendiante*, d'une honnête médiocrité. Le *chœur des bourgeois* et le *duo* des deux femmes sont franchement mauvais. Dans le *duo*, il y a surtout un détestable *allegro*, chanté par Berthe : *Dieu me guidera !*

Le second tableau s'ouvre aux accents pompeux de la célèbre *marche du sacre*, dont l'effet est irrésistible. Les imprécations de Fidès sont manquées. Le début se soutient encore ; mais la suite, à partir de : *Ah ! ma fille, ô Judith nouvelle*, n'a aucune valeur. Le *chœur* d'enfants et le *chœur général* sont bien traités. On trouve ensuite les *couplets* : *Je suis, hélas ! je suis la pauvre femme* ! Les vingt-quatre premières mesures sont d'une touchante expression dans leur simplicité : mais, tout à coup, le souci de la vérité abandonne Meyerbeer. Il se rappelle que le rôle de Fidès sera interprété par une chanteuse dont il doit, à tout prix, faire briller la virtuosité, et il termine le morceau si bien commencé par la phrase : *L'ingrat ! Il ne me reconnaît pas* ! A ce moment, la scène est d'un puissant intérêt dramatique. Dussé-je me faire lapider, je ne trouve pas que Meyerbeer, dans son interprétation musicale, ait été à la hauteur de la situation. Cet

ensemble, d'une longueur démesurée, qui accompagne le second couplet de Fidès, tue absolument l'émotion que commençait à faire naître chez l'auditeur la première partie de la plainte de la pauvre mère. Au beau milieu d'un drame poignant, on retombe brusquement dans les banalités conventionnelles de l'opéra. En revanche, nous n'avons que des louanges à accorder à l'*Exorcisme*. Cette scène, très sobrement traitée, est fort belle. Dans les dernières pages, on reregrette le retour du thème malheureux de la deuxième partie des couplets de Fidès, agrémenté, cette fois, d'une nouvelle vulgarité sur ces mots : *A jamais les quitter* !

Le cinquième acte, dans son entier, est d'une rare faiblesse. La *caratine : O toi qui m'abandonnes*, n'est que banale ; mais le grand air : *Comme un éclair précipité dans son âme*, est le comble du grotesque. Musique et paroles se valent. Le *duo* entre le prophète et sa mère est d'une longueur fastidieuse et d'un style pitoyable. Le *trio* avec ses enfantillages dans le genre de la *pastorale* : *Loin de la ville*, est du même acabit. La *bacchanale* a un certain mouvement. Quant aux *couplets bachiques*, ils offrent un nouvel exemple des absurdités de l'opéra meyerbeerien. Jean, à moitié ivre et entouré de femmes, entonne le *couplet* suivant :

> Versez ; que tout respire
> L'ivresse et le délire,
> Que tout cède à l'empire
> De ce nectar brûlant.

Mais l'incendie éclate. Fidès se fait jour à travers la foule et vient tomber dans les bras du prophète. Alors, mère et fils chantent à l'unisson :

Ah ! viens, divine flamme,
Vers Dieu qui nous réclame,
Ah ! viens porter notre âme
Libre de ses erreurs !

sur la même mélodie que le *couplet* chanté par Jean, deux minutes avant, en l'honneur du vin et de l'ivresse !!! Il faut entendre ou lire de pareilles choses pour les croire !

Le *Prophète* laisse l'impression d'une œuvre incomplète, d'un édifice manqué. Certes, dans cette partition se trouvent peut-être les inspirations les plus nobles, les plus élevées de Meyerbeer. Le *songe*, l'*arioso*, certaines phrases de Fidès, certains *récits* de Jean sont d'une admirable grandeur. Mais ces morceaux, dont on ne saurait trop louer la beauté, sont perdus dans un tel fouillis de lourdes médiocrités, de rengaines, de pages sans style et d'une désespérante uniformité, qu'il nous semble impossible de placer une œuvre aussi inégale sur le même rang que les *Huguenots*.





VII

L'ÉTOILE DU NORD



Un beau matin, Meyerbeer se réveilla avec la fantaisie d'écrire un opéra-comique, ou plutôt avec le désir d'utiliser les morceaux d'un opéra composé à Berlin en l'honneur du grand Frédéric et intitulé : *Le Camp de Silésie*. Comme il eût été difficile de faire accepter en France les louanges du vainqueur de Rosbach, Scribe se mit à la besogne et fabriqua un *libretto* auquel Meyerbeer adapta, en grande partie, la musique de son ancien opéra.

Le livret de Scribe est d'une haute fantaisie. L'action, pour y faire rentrer tous les morceaux de musique, a été délayée d'une façon ridicule. Catherine, qui, en réalité, était une femme de mœurs plus que légères, a été transformée en un dragon de vertu. Quant à Pierre le Grand, il occupe ses loisirs à jouer de la flûte !!! Frédéric était affligé de cette douce manie ; aussi Meyerbeer avait-il écrit, en souvenir du royal flûtiste, un *duo* pour cet instrument. Il fallait, à tout prix, faire entrer ledit *duo* dans le nouveau

livret. Voilà pourquoi Pierre le Grand a été transformé par Scribe en un Tulou russe !

Meyerbeer qui avait négligé d'écrire pour ses grands opéras de véritables ouvertures en composa une cette fois. C'est un morceau brillant dont le passage le plus remarquable est l'apparition d'une fort belle phrase qui revient plusieurs fois dans la partition pour caractériser la destinée de Catherine. — Cette mélodie — c'en est véritablement une — n'a rien de commun avec un *leitmotiv ;* c'est pourtant le seul lien d'unité musicale qui existe entre ces trois actes décousus et impondérés.

Nous parcourrons rapidement *l'Etoile du Nord,* car une analyse détaillée de cette œuvre touffue, pléthorique, deviendrait bien vite fastidieuse.

L'*air* de Danilowitz voudrait être comique ; il n'y réussit guère. On sent, dès le commencement de la partition, que l'auteur est gêné dans ce genre nouveau pour lui. Les *ensembles* et les *chœurs* qui suivent distillent un mortel ennui. Les *couplets* de Catherine n'ont d'autre mérite que de faire briller la virtuosité de l'interprète. L'*andantino* en *sol* bémol du mélodrame où Catherine raconte les prédictions de sa mère, ramène heureusement la phrase signalée plus haut dans l'ouverture. Ce thème est, certes, la plus belle inspiration qui se trouve dans ces 404 pages de musique. L'*air* de Prascovia : *Ah ! que j'ai peur !* ne sort pas de la banalité courante.

C'est comme la *chanson* de Gritzenko : *Enfants de l'Ukraine*, où le comique cherché n'est jamais atteint. De la *ronde bohémienne*, on ne peut que répéter ce que l'on a dit à propos du premier *air* de Catherine : ce n'est qu'un morceau de virtuosité, hérissé de casse-cou vocaux. Le *duo* entre Catherine et Pierre est assez bien trouvé comme situation. Le début est bon, mais à partir de l'*andantino con moto*, la musique verse dans la vulgarité. Il n'y a absolument rien à retenir du *duo* entre Prascovia et Catherine. Le *finale*, qui contient jusqu'à cinq numéros, est d'une terrible longueur. Certaines parties, comme par exemple l'ensemble des soldats, des ménétriers et des jeunes filles, sont néanmoins très habilement traitées. La *Prière de Catherine* ramène l'intéressant motif déjà plusieurs fois entendu. Quant à la barcarolle qui la suit, elle est tout simplement ridicule.

Le second acte s'ouvre par une assez jolie valse. La *chanson* de la cavalerie, celle de l'infanterie sont aussi insignifiantes l'une que l'autre. Les *chœurs* des conjurés valent un peu mieux. Le *trio* de la tente est écrit dans un style vieilli, vraiment insupportable aujourd'hui. Le *chant bachique*, les *couplets* des vivandières sont sans intérêt. Le *quintette* et le *sextuor*, bien traités, n'arrivent pourtant pas à secouer le lourd ennui qui pèse sur l'auditeur. Dans les dernières pages de l'acte, la situation devient plus dramatique et Meyerbeer reprend possession de son élément.

Le *serment*, la *marche sacrée*, dont le motif est emprunté à un hymne prussien (1), l'*apostrophe* du czar à ses soldats, toutes ces pages sont d'une belle venue. Le *finale* avec les musiques militaires jouant dans des tons différents, est d'un grand effet quand il est bien exécuté. Mais quel tapage !

L'entr'acte du troisième acte n'offre rien de particulièrement saillant. Vient alors la *romance* devenue si célèbre : *Pour fuir son souvenir*... dont l'idée mélodique, assez heureuse au début, devient parfois commune. Le *trio bouffe* est d'un bon comique. Les *couplets* de Prascovia sont d'une naïveté prétentieuse ; son *duo* avec Georges est fort insignifiant. Le *finale* reproduit un certain nombre de numéros du premier acte et contient en outre un *duo* de flûtes avec réponse, et imitation, de la chanteuse, d'une haute cocasserie.

En tant qu'œuvre dramatique, *l'Etoile du Nord* n'existe pas. C'est un concert mis en action. Dans cette partition, l'exagération des vieilles formules de l'opéra est poussée à l'extrême. *Chœurs, prière, ronde, barcarolle, romance, couplets, chansons*, se succèdent sans aucune logique scénique. Les amateurs de ces sortes de choses peuvent s'en donner à cœur joie.

Au point de vue purement musical, *l'Etoile*,

---

(1) Soyez sûrs que les pseudo-patriotes qui sifflaient jadis la marche de *Lohengrin*, devaient applaudir, quand l'occasion leur en était offerte, la marche de *l'Etoile*.

on doit le reconnaître, contient, perdues il est vrai, au milieu de beaucoup de fatras, nombre de choses intéressantes, notamment au point de vue rythmique. L'immense facilité et la prodigieuse dextérité que possédait Meyerbeer ont pu se donner libre cours dans cette œuvre hétérogène.





VIII

LE PARDON DE PLOERMEL



Ainsi qu'entre les *Huguenots* et *Robert*, un intervalle de cinq ans sépare *le Pardon* de *l'Etoile*. Toutes proportions gardées, d'ailleurs, il y a autant de différence entre ces deux dernières partitions qu'entre les deux premières. Autant *l'Etoile du Nord*, malgré un certain brio dans la facture musicale, est un opéra fastidieux et mortellement banal, autant *le Pardon de Ploërmel*, au contraire, est une partition charmante qui mérite, selon nous, une place à part dans l'œuvre si inégale du célèbre compositeur.

Décidément, Meyerbeer réservait les ouvertures développées pour ses opéras de demi-caractère. Celle du *Pardon* est fort considérable ; elle ne contient pas moins de 26 pages de la réduction de piano. D'ailleurs, il n'y a pas lieu de se plaindre, car c'est un beau morceau symphonique, le meilleur sans contredit que Meyerbeer ait jamais écrit. Le compositeur a fort habilement employé le style descriptif, et l'introduction du chœur

dans cette ouverture lui donne un cachet tout particulier d'originalité. Cette préface a pour but de raconter musicalement des faits antérieurs au drame qui va être représenté, mais dont découle pourtant une partie de ce drame, c'est-à-dire l'orage éclatant au milieu du *Pardon*, l'incendie de la ferme de Dinorah, et la folie de la jeune fille. Toute l'ouverture est vigoureusement bâtie : les thèmes sont fort bien traités et leurs retours habilement amenés. Enfin, une instrumentation riche et brillante complète cette magnifique page, dont nous regrettons pourtant l'*allegro final*, d'une allure commune.

Le *chœur villageois*, par lequel débute l'opéra, est plein de fraîcheur et d'animation. Cette petite scène champêtre, avec son épisode confié à six voix de femmes sur un rythme scandé par des battements de mains, est ravissante. Dinorah arrive à la poursuite de sa chèvre. Après quelques mesures d'un charmant récitatif, elle chante une *berceuse* gracieuse et agréable à entendre. Les *couplets* de Corentin sont originaux, d'abord par leur cadence alternativement majeure et mineure, ensuite par leur mesure à $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{8}$. Le *duo* entre Dinorah et Corentin est d'une bonne facture d'opéra-comique ; le style vocalisé y est employé avec assez de bonheur. L'air d'Hoël : *O puissante magie !* est la plus importante composition vocale de Meyerbeer. Ce morceau de grande allure renferme plusieurs superbes passages, notamment la phrase : *J'ai déserté pour*

vous la maison de mon père ; celle en *ré* bémol : *Ces trésors, ô ma fiancée!* enfin, l'*allegro* plein d'une cupidité féroce : *De l'or! De l'or!* La fin de ce bel air contient une mauvaise gargouillade, écrite pour faire plaisir à Faure : c'est une tache facile à faire disparaître. Dans la scène suivante, il faut signaler une sombre phrase d'Hoël, d'une très belle expression : *Si tu crois revoir ton père expirant*, et l'*allegretto* chanté par Hoël et répété par Corentin : *Disparaissez, vaines ombres.* Le *duo bouffe* est bien traité. Le *terzetto* qui termine le premier acte et dans lequel on remarque plusieurs charmantes phrases confiées aux violons, est très intéressant. L'orage qui gronde au loin est d'un effet trouvé.

Un gracieux prélude précède le second acte, qui débute par le *Retour du cabaret.* Ce chœur, sans accompagnement, est d'une allure naïve. Fort joli le passage où les ténors et les basses accompagnent à bouche fermée les soprani. L'ariette du chevrier : *Depuis lors quand la nuit gagne* est d'une grande simplicité que dépare une horrible cadence : quant à la *canzonetta* qui suit, elle est franchement mauvaise (1). La *romance* en *mi* mineur : *Le vieux sorcier de la montagne* est pleine de mélancolie. On trouve ensuite le grand air devenu si célèbre sous le nom de *Valse de l'ombre.* Nous avouerons très

(1) Ces deux morceaux n'existent que dans la dernière édition du *Pardon de Ploërmel.*

franchement que nous n'avons pas contre ce morceau les préventions de beaucoup d'antimeyerbeeriens. Certes, on sent un peu trop chez le compositeur la préoccupation constante de faire briller la virtuosité de l'interprète : mais il ne faut pas oublier que Dinorah est folle et que ses fantaisies vocales, dans des conditions pareilles, ne sont pas contraires à la vérité dramatique. Le motif initial de cette valse est gracieux, l'instrumentation est délicate, enfin l'*andantino : Sais-tu bien qu'Hoël m'aime* est fort expressif. Voilà bien quelques circonstances atténuantes en faveur de ce numéro. La *chanson* de Corentin : *Lundi, mardi,* est d'une amusante bizarrerie. La *légende* chantée par Dinorah : *Sombre destinée* est une des plus belles inspirations de Meyerbeer. Le *duo bouffe*, qui contient nombre de jolies phrases, est d'un excellent comique. Ainsi que le premier acte, le second se termine, lui aussi, par un *trio* excellemment traité et d'une grande variété. Au début, les mélodies inconscientes et gracieuses de la pauvre folle forment un dramatique contraste avec les phrases cupides et tentatrices de Corentin et celles pleines d'appréhension d'Hoël. Les dernières pages, à partir de l'*allegro : O bonheur ! voici l'orage*, sont d'un effet considérable.

Au troisième acte, le beau temps est revenu. Un gracieux intermède où les cors sonnent une joyeuse fanfare amène le *Chant du chasseur*, qui est d'une très belle facture. L'*air du faucheur* est

moins intéressant. Les pâtres chantent ensuite une *villanelle*, gentille mais sans grande portée. Signalons dans la scène suivante une ravissante phrase mélodique : *J'ai dormi jusqu'au jour*. Le *quatuor* du *Pater Noster* est froid et terne. L'âme juive de Meyerbeer le rendait impropre à bien rendre musicalement l'admirable prière. La *romance : Ah ! mon remords te venge*, écrite presque entièrement dans les notes élevées de la voix de baryton, est un morceau à effet qui tourne par moment à la rengaine. Le premier couplet est mal prosodié. Le *duo* d'amour contient plusieurs bons passages. Il débute par un beau récit d'Hoël : *O Dieu ! quelle lueur d'espérance !* par contre, il se termine par un *allegro* de la plus détestable vulgarité. Le *finale*, qui ramène certains motifs déjà entendus dans l'*ouverture* : l'*Hymne à la Vierge*, la belle *marche religieuse*, clôt dignement cette partition.

Le *Pardon de Ploërmel* nous paraît être l'œuvre la plus complète de Meyerbeer. Il ne contient pas les grandes envolées des *Huguenots* et du *Prophète*, — le sujet d'ailleurs ne s'y prêtait pas, — mais, en revanche, il est à peu près exempt des scories qui déparent ces deux partitions. De tous les opéras de Meyerbeer, c'est aussi celui où il entre le moins d'éléments disparates, où le style est le plus homogène. L'instrumentation est plus intéressante, plus fouillée et en même temps plus pondérée que celle des œuvres précédentes. On y relève, en de nom-

breux endroits, de très jolis effets de sonorité, d'heureux accouplements d'instruments, de charmants dessins d'orchestre.

Le livret, qui met en scène une légende bretonne, est cent fois plus musical que de lourdes machines telles que le *Prophète* et l'*Africaine*. Le dialogue, il est vrai, est fort ennuyeux et ralentit inutilement l'action déjà assez retardée par l'intermède musical du troisième acte. Mais on peut remédier à cet inconvénient. Il existe en effet une édition avec récitatifs qu'il serait facile d'adopter. On serait débarrassé ainsi de la prose de MM. Barbier et Carré, ce dont personne ne se plaindrait assurément.





IX

L'AFRICAINE



E livret de l'*Africaine* est le comble de l'insanité. Dans *Robert*, dans les *Huguenots*, dans le *Prophète*, il y a nombre de choses ridicules ; mais dans l'*Africaine* les bornes sont dépassées. De la première à la dernière page, ce poème est un défi au bon sens.

Relevons rapidement les principales inepties de ce libretto. D'abord, l'Africaine Sélika n'est pas africaine. Dès le premier acte, Vasco de Gama s'empresse de nous le dire :

> ...... Cependant, tout dévoile,
> Qu'ils viennent de plus loin que l'Afrique.

Quoi qu'il en soit, cette sauvagesse, pour ne pas être africaine, n'en est pas moins une femme d'une haute instruction. Non seulement elle sait écrire, — au dernier acte n'envoie-t-elle pas à Vasco son testament olographe écrit sur d'élégantes tablettes ! — mais elle connait aussi la géographie, sur le bout du doigt, et rend des

points à ce pauvre de Gama qui, lui, est d'une ignorance crasse pour un navigateur. Nélusko, aussi lui, est un monsieur fort instruit, qui a lu les *Lusiades* de Camoëns, avant leur composition. Dans la ballade, il nous parle d'Adamastor, l'un des personnages du grand poète portugais, et de la vieille Europe !! Mais le savoir de Selika et de Nélusko n'est rien à côté de celui de M. Eugène Scribe, membre de l'Académie française. Cet immortel trouve le moyen de nous révéler qu'au XV[e] siècle le régime constitutionnel était déjà établi au Portugal :

> Le conseil souverain qui, pour le roi, commande.

Quoi de plus grotesque aussi que les supplications de Vasco, demandant aux sauvages de prendre pitié de sa gloire et de lui permettre d'aller narrer à ses amis la découverte qu'il vient de faire ? Mais arrêtons-nous. Nous n'en finirions pas s'il fallait relever toutes les inconséquences, toutes les fautes de français, toutes les pensées bizarres qui émaillent ce malheureux livret. Constatons seulement, pour en finir une bonne fois avec le poème, que le caractère de Vasco est l'un des plus antipathiques qui soient au théâtre. Cet homme qui, du premier au dernier acte, s'enflamme alternativement, selon son intérêt, pour la blanche ou la noire, est un piteux personnage, impropre à éveiller le moindre intérêt. Le peu d'élévation de pensées de Meyerbeer

éclate, une fois de plus, dans l'acceptation de ce misérable livret.

La gestation de l'*Africaine* dura une vingtaine d'années. L'œuvre fut refaite à diverses reprises. De temps en temps, Meyerbeer l'accommodait aux moyens d'une cantatrice qu'il avait en vue. A force de remanier et de replâtrer son opéra, le compositeur fit si bien, que la mort vint le surprendre, au moment où il se décidait enfin à le faire jouer.

Avec sa dernière partition, Meyerbeer revient au système des ouvertures courtes. Celle de l'*Africaine* est bâtie sur le thème de la *romance* d'Inès et sur celui de la phrase chantée par elle au *septuor* du second acte. On peut, à bon droit, s'étonner que le musicien ait pris pour base de son ouverture deux phrases appartenant à l'un des personnages secondaires du drame, deux phrases sans aucune importance dans le développement de l'action. C'est encore là une nouvelle preuve du peu de sens artistique de Meyerbeer. Il avait besoin, pour édifier sa préface, de deux fragments mélodiques ; il a saisi ceux-là au hasard, sans se demander si son ouverture aurait ainsi une signification quelconque.

Le traditionnel *chœur* d'introduction manque à l'*Africaine*. Il est remplacé par un dialogue entre Inès et sa suivante. On y relève deux phrases qui ne seraient pas déplacées dans la plus mauvaise opérette : *Si je n'espérais plus, ah ! je ne vivrais pas,* et : *Protégé par l'amour*,

Vasco triomphera. La *romance* d'Inès : *Adieu, mon beau rivage* est légèrement bébête. Le *terzettino* distille un profond ennui auquel vient nous arracher l'annonce de l'huissier : *Les membres du conseil entrent en séance.* A partir d'ici, l'intérêt s'élève ; nous n'avons plus guère que des éloges à faire. Le *chœur des évêques* est une belle et majestueuse inspiration. Les récits de Dom Pedro, et notamment ceux de Vasco, dévoilant ses projets au conseil, sont d'une noble allure et d'une excellente déclamation lyrique. Signalons aussi un bon récitatif de Sélika : *On nous fit prisonniers sur les immenses mers :* l'*andante* de Vasco : *Mais parle donc, parle, Sélika ;* la phrase en *sol* mineur chantée par Nélusko : *Par les dieux que notre île adore,* qui est d'une grande expression ; enfin l'*allegretto* : *Lorsque vous marchandez.* La délibération tumultueuse du conseil est bien rendue ; enfin, le *finale* est d'un puissant effet. L'idée mélancolique n'a rien pourtant de très remarquable : de plus, elle est répétée à satiété. Quoi qu'il en soit, ce *finale* possède une vigueur peu commune, une intensité de vie extraordinaire. Ce premier acte, à partir de l'entrée du conseil, est incontestablement ce qu'il y a de meilleur dans l'*Africaine*. Meyerbeer a fait ce tour de force d'arriver à rendre scéniquement et musicalement intéressante la discussion du budget de la marine dans une chambre de députés. En somme, le premier acte de l'*Africaine* n'est que cela.

Le second acte est bien pâle à côté du premier. La *rêverie* de Vasco ne vaut pas grand'chose : quant à la *berceuse*, coupée pourtant par une assez jolie phrase : *Si la mer m'eût engloutie...* elle est aussi absurde comme musique que comme paroles. L'air de Nélusko : *Fille des rois* est fort beau jusqu'à l'*allegro : Quand l'amour m'entraîne*, qui est détestable. Le musicien a voulu donner un allure sauvage à ce passage ; sa tentative n'a pas été heureuse, il est tombé tout simplement dans la vulgarité. L'*invocation : O Brahma ! Dieu puissant !* est l'une des plus pures inspirations de Meyerbeer. Nous donnerions facilement tout ce second acte et le troisième par-dessus le marché, pour ces quelques mesures véritablement admirables. Hélas ! après ce passage d'une grandeur si simple, il nous faut retomber dans un triste fatras. Le *duo* entre Sélika et Vasco est du plus mauvais style qu'on puisse imaginer. Le *septuor*, avec ses parties sans accompagnement, est aussi vieillot comme forme que comme fond. Dans toutes ces pages, il n'y a guère à remarquer, — et encore, — que la phrase de Vasco : *Et mon cœur, et mon sang, tout ce que je possède*, et celle d'Inès, déjà entendue dans l'ouverture.

La plus grande partie de l'acte troisième est remplie par des hors-d'œuvre plus ou moins bons. Après un *prélude* dont la seconde partie est assez gracieuse, on trouve un mauvais *chœur* de femmes, puis une phrase ridicule de Dom Pedro : *Jour et*

nuit sur ce beau navire. Le *quatuor : Voyez-vous l'aurore* et la *prière* à saint Dominique sont des morceaux bien traités. La phrase : *Tournez au nord* ne se fait guère remarquer que par sa difficulté d'intonation. L'*air* de Nélusko : *Bâtonner, fouetter,* est détestable : la *ballade* d'Adamastor ne vaut pas beaucoup mieux. Les scènes entre Dom Pedro et Vasco n'ont rien de particulièrement intéressant : enfin, le *chœur* d'Indiens qui termine l'acte est du plus pur grotesque.

Le quatrième acte s'ouvre par la belle *marche indienne*, qui est d'un grand effet. Les deux premières scènes sont bien traitées, mais leur intérêt disparaît vite devant celui du grand *air* de Vasco : *Pays merveilleux,* dont la mélodie est ravissante et l'instrumentation, qui se tient, la plupart du temps, dans les sonorités aiguës de l'orchestre, des plus poétiques. Malheureusement, l'*allegro* où Vasco supplie les Indiens de l'épargner est loin de valoir le début du morceau. C'est comme pour la *cavatine* de Nélusko : *L'avoir tant adorée*, dont la fin ne répond pas au beau commencement. L'ensemble qui accompagne cette *cavatine* est loin d'être bon. L'*invocation : Brahma, Vichnou, Siva* est d'une certaine grandeur, mais la phrase du brahmine : *Buvez tous deux, buvez ce philtre saint*, manque absolument de dignité. Disons, néanmoins, que l'orchestration de cette scène du mariage est d'une belle sonorité. Nous arrivons maintenant

au grand *duo* que d'aucuns ne craignent pas de mettre à côté de celui des *Huguenots*. Nous ne sommes pas de ceux-là. Le *duo* de l'*Africaine* contient certainement de beaux passages, mais il marque dans son ensemble un retour trop prononcé vers le style italien. Il n'y a que demi-mal quand Meyerbeer nous charme avec des inspirations, malgré tout délicieuses, comme la phrase de Vasco : *O ma Sélika, vous régnez sur mon âme ;* malheureusement, à côté de celles-là, on trouve de méchantes rengaines comme par exemple l'*allegro*, repris ensuite à l'unisson : *O bonheur, ô douce extase,* ou la phrase : *Et de ton œil de feu...* Le rideau tombe sur un *chœur* : *Remparts de gaze...* qui dépasse les bornes de la médiocrité. Il paraît que Meyerbeer a recommencé quatre ou cinq fois ce *chœur*. Il aurait mieux fait de conserver la première version : elle ne devait pas être pire que la dernière.

On pourrait, sans inconvénient, supprimer presque entièrement le premier tableau du cinquième acte. Le *duo* entre Sélika et Inès est du plus mauvais italianisme, de l'italianisme meyerbeerien. Ce qu'il y a de meilleur dans ce tableau, c'est l'*allegro* de Nélusko : *Malheur à l'imprudent.* L'unisson par lequel s'ouvre le dernier tableau a acquis vite une célébrité qui n'a pas grande raison d'être. En somme, cette phrase de seize mesures n'a rien de particulièrement remarquable, et, n'était l'effet de sonorité propre à l'unisson, elle passerait sans doute pres-

que inaperçue. M. Blaze déclare que « cet incomparable exorde est ce qu'on peut entendre de plus navrant ». Franchement, pour trouver en cette phrase le moindre sentiment de douleur ou même simplement de tristesse, il ne faut pas être difficile en matière d'expression musicale. La scène du mancenillier contient quelques superbes phrases. Le début : *D'ici, je vois la mer,...* est plein de majesté. La phrase : *O riante couleur, ô fleur vermeille...* est fort belle. Mais les deux ÷ : *O temple magnifique ;* et : *La haine m'abandonne* sont d'un poncif par trop banal. Le récit qui les sépare vaut mieux. A partir de la phrase : *Quels célestes accords*, nous entrons dans le domaine du ridicule. Trahie, abandonnée, Sélika exhale le dernier soupir sur une sorte de motif de valse. C'est absolument insensé.

L'*Africaine* est la partition la plus hétérogène de Meyerbeer. Après le premier acte, où les récits de Vasco ont une tournure presque moderne, le compositeur revient au style italien avec un parti-pris évident. Presque tout le restant du rôle du ténor est écrit dans ce style. Après Robert, Vasco est certainement le personnage que Meyerbeer a le plus soigné au point de vue du *bel canto* transalpin. Enfin, les vulgarités et les lieux communs surgissent à chaque pas dans cette œuvre.

Sous le rapport de l'instrumentation, l'*Africaine* mérite cependant une mention toute particulière. Après le *Pardon de Ploërmel*, c'est la

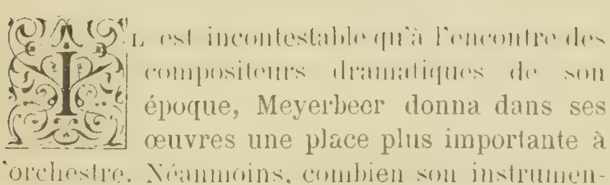
partition la mieux orchestrée de Meyerbeer : on y relève même quelques dessins d'orchestre indépendants, mais *rari nantes*. Il est juste, toutefois, de signaler ce fait.





X

L'INSTRUMENTATION DE MEYERBEER. — CONCLUSION



Il est incontestable qu'à l'encontre des compositeurs dramatiques de son époque, Meyerbeer donna dans ses œuvres une place plus importante à l'orchestre. Néanmoins, combien son instrumentation est encore défectueuse avec ses sonorités brutales, ses cuivres marquant les temps d'une façon obstinée, ses coups de grosse caisse, ou bien avec ses platitudes et ses pauvretés ! Chez Meyerbeer, il y a toujours trop ou trop peu. Le sens de la mesure, du juste milieu, lui fait absolument défaut. Son orchestre manque à la fois de fondu et de relief ; il nous rappelle la plupart du temps les enluminures criardes d'une image d'Epinal.

Un an à peine sépare l'apparition de *Lohengrin* de celle du *Prophète*. L'abîme qu'il y a entre ces deux partitions, écloses à la même époque, n'en est pas moins immense. Remarquez combien l'instrumentation de Meyerbeer paraît veule et chétive à côté de celle de Wagner !

Nous devons reconnaître pourtant que dans ses deux derniers ouvrages et dans le quatrième acte des *Huguenots*, il y a des pages excellemment orchestrées. On doit enfin à Meyerbeer l'introduction dans l'instrumentation des opéras de la clarinette basse. Il avait, semble-t-il, un faible pour cet instrument d'une si grande expression et il s'en servit plusieurs fois avec bonheur.

∴

Nous voici arrivé enfin au bout de notre tâche, quelque peu écœuré par la lecture attentive qu'il nous a fallu refaire de ces sept partitions, à nous familières pourtant depuis notre première jeunesse. Nous les avons étudiées avec le plus de soin, le plus d'indépendance possible, en mettant absolument de côté les préférences d'école et en ne nous basant, pour porter un jugement, que sur la vérité dramatique, la justesse de l'expression musicale, la distinction, l'élévation du style. Que ressort-il de cette minutieuse analyse, sinon que l'œuvre d'art, l'œuvre complète conçue en dehors de toute préoccupation étrangère, est absente dans la série des partitions de Meyerbeer ?

Dans ses opéras, on trouve nombre de belles pages, des mélodies inspirées, des morceaux brillants ; mais enfin tout cela ne constitue pas un chef-d'œuvre, c'est-à-dire une composition dont les différentes parties, d'une perfection

achevée, s'unissent en un tout harmonieux et forment la beauté de l'ensemble.

Une comparaison. Voici un immense tableau. Tel personnage est admirablement planté, la main de tel autre est d'un dessin irréprochable, cette tête de femme est ravissante, cette draperie est d'un coloris étincelant, enfin à chaque instant on trouve quelque détail à admirer ou à louer. Malheureusement, si l'on s'éloigne, si l'on veut embrasser le tableau en lui-même, la désillusion arrive : la composition est absolument manquée. Ira-t-on dire du peintre qu'il a fait un chef-d'œuvre ? Non, n'est-ce pas ? Chez Meyerbeer, il en est de même : il a brossé de grandes fresques musicales, dont certaines parties sont des plus remarquables, nous le reconnaissons volontiers, mais où manque absolument cette unité, cette perfection d'ensemble qui sont l'apanage des vrais et purs chefs-d'œuvre.

Meyerbeer a néanmoins sa place marquée dans l'histoire de la musique au XIXe siècle. Il vint à son heure et contribua, lui aussi, à l'évolution musicale. Mais de là à déclarer qu'après lui on peut tirer l'échelle, il y a loin. De ce compositeur, il restera incontestablement le nom. Mais les œuvres vivront-elles ? C'est plus que douteux. Il en sera de Meyerbeer comme de Voltaire : on en parlera, on ne le jouera presque plus.

L'auteur des *Huguenots* possédait à un haut degré le sens de la scène et la puissance drama-

tique. Ce qui lui a manqué, c'est la conscience artistique. N'ayant ni style personnel ni idées originales, mais seulement une grande facilité d'assimilation, il prit de droite et de gauche une foule d'éléments divers qu'il tritura et assaisonna avec une habileté prodigieuse et indiscutable. Il connut au suprême degré *l'art d'accommoder les restes*. Grand cuisinier musical, il avait un talent tout particulier pour donner belle apparence à un plat qu'il dressait avec des mets de troisième qualité.

Ses admirateurs peuvent tout à leur aise qualifier Meyerbeer de grand dramaturge, de grand compositeur d'opéras, d'esprit admirablement doué; mais quand ils veulent le sacrer grand musicien et grand artiste, ou le placer, comme l'a fait M. Blaze de Bury, à côté d'Eschyle, de Dante, de Michel Ange et de Beethoven, il est permis d'affirmer hautement qu'ils dépassent le but. La postérité, certes, ne ratifiera pas leur jugement.





TABLE

Nantes. — Imp. F. Salières, rue du Calvaire, 10.

